

## SOBRE LA CONDICIÓN LÚDICA DE LA ARQUITECTURA

## ON THE PLAYFUL NATURE OF ARCHITECTURE

María-Elia Gutiérrez-Mozo

doi: 10.4995/ega.2020.13341

En la parte inicial de este estudio se propone y justifica la rima poética como metáfora del dibujo arquitectónico, referido a arquitecturas diversas, distantes en el espacio y en el tiempo, que el arquitecto granadino Juan Domingo Santos superpone en su imaginario gráfico. En ambos casos, la rima y el dibujo, se ejercita un juego, audible en el primero, visible en el segundo. A continuación se describe el viaje iniciático del autor, que hace gala de ese ejercicio lúdico en sucesivas etapas: el mapa que refleja sus intuiciones y símbolos; la maqueta que juega con ellos y los pone a prueba; y el proyecto a escala que los dispone para su presunta ejecución. El resultado final evidencia el supuesto de partida: la identidad de paisaje y patrimonio existente en toda arquitectura que se precie de serlo.

**PALABRAS CLAVE:** ARQUITECTURA, DIBUJOS, MAPAS, MAQUETAS, PROYECTOS

*In the first part of this study we put forward poetic rhyme as a valid metaphor for architectural drawing, as referred to the diverse types of architecture, distant from each other in space and time, which the architect Juan Domingo Santos, a native of Granada in Spain, brings together in his designs. In both, a game is played out, audible in the case of rhyme, visible in the case of drawing. We then go on to plot the initiatory journey of the architect, which is a demonstration of the playing out of this game through different stages: the drawing which reflects its intuitions and symbols; the model which puts them in to play and tests them; and the scale project which sets them out for their presumed implementation. The final result reveals the point of departure: the identity of landscape and heritage existent in all architecture worth the name.*

**KEYWORDS:** ARCHITECTURE, DRAWINGS, MAPS, MODELS, PROJECTS





## La rima como juego en el lenguaje, verbal y gráfico

De las tres reglas que los poetas clásicos observaron con ejemplar y fiel asiduidad, el metro, el ritmo y la rima, los contemporáneos han mantenido solo las dos primeras y han desestimado la tercera, dicho esto a grandes rasgos y a vuelo-pluma, dado que parece evidente. El metro subsiste: una línea para cada verso y un verso para cada línea. Y permanece el ritmo, con sus acentos y cadencias, lo que resulta indispensable.

La rima, sin embargo, es considerada como una cuestión de otros tiempos o bien disponible para usos menores, más propia de fábulas y refranes, o banales fórmulas publicitarias (los eslóganes), que de la lírica en tanto arte que siempre quiso ser la quintaesencia del empleo y dominio de las lenguas. El “hablar curso rimado” del que se muestra tan orgulloso el autor del *Libro de Alexandre* (s. XIII), poeta anónimo del mester de clerecía, hace tiempo que pasó a la historia. Hoy se piensa que el verso reglado es el principal enemigo de la poesía y lo que se dice del verso se sobreentiende de la rima. Está desprestigiada, como lo están los innumerables ripios que propició en otros momentos. Y, sin embargo, no se le puede negar a la rima un cierto encanto fonético: el que la hizo popular y aún perdura. Porque, sea con-sonante o a-sonante, en todo caso suena y, con más o menos acierto, resulta musical. Es agradable al oído y, en consecuencia, facilita el recuerdo. Se graba y se fija. De hecho, no hay refrán que prescindiera de ella. Usar la rima es una forma de jugar con las posibilidades formales de la lengua.

La rima concierta palabras cuyo significado es, a todas luces, dispar. Atiende, sin más, al puro signifi-cante. No importa mucho lo que se diga: lo fundamental es cómo suena al decirlo y, en su modo de sonar, si aporta imágenes y nos hace recordar. Este es, por cierto, un asunto del corazón si nos atenemos a su etimología (“recordar” viene del latín “recordari”, formado por “re” –de nuevo– y “cordis” –corazón–: recordar es volver a pasar por el corazón), cuya armonía obedece a *razones del corazón que la razón no conoce* (Pascal). La rima es, en ese sentido, irracional. Probablemente por ello la razón poética contemporánea la ha arrinconado y relegado al habla cotidiana o coloquial, cuando no directamente marginal (véase el curioso fenómeno del rap).

Hoy la rima no es un juego culto del que jactarse, lo que no significa que sea menos próspero (la muy exitosa práctica del rap lo demuestra), precisamente, por parecer un juego, es decir, por cuanto hace honor al azar (a veces solo aparente):

Tras de un amoroso lance,  
y no de esperanza falto,  
volé tan alto, tan alto,  
que le di a la caza alcance.

¿Qué tienen en común el “lance” del místico y el “alcance” de su vuelo? ¿Y lo “alto” de éste con encontrarse no “falto” de esperanza? Es un ejemplo entre un millón, tomado del poeta San Juan de la Cruz (1542-1591), fruto, como en la mayoría de los casos, de la casualidad (que no de la causalidad) de la lengua española, resistente más que otras, por cierto, al canto de sirenas de la rima.

El poeta antiguo nos entretenía, y todavía nos entretiene, practi-

## The rhyme as a game of both verbal and graphic language

Of the three rules observed assiduously by the classic poets, metre, rhythm and rhyme, contemporary poets have, broadly speaking, kept but the first two and discarded the third. Metre persists: a line for each verse and a verse for each line. Rhythm with its accents and cadences is essential.

Rhyme, however, is seen as something from another time or something for more trivial use, more for fables or refrains, or banal advertising slogans, than for the lyrical expression of art which has always sought to be the epitome of use and dominion of languages. The “speaking in rhymed couplets” of which the author of the 13<sup>th</sup> century *libro de Alexandre* (s. XIII), an anonymous poet of the Mester de Clerecía (“Ministry of Clergy”) was so proud, has long since passed into history. Current wisdom dictates that regulated verse is the enemy of poetry and when you say verse you understand rhyme. It has been discredited, like the numerous nonsense rhymes which were once so popular. You cannot, however, deny that rhyme is possessed of a certain phonetic charm: which made it popular in the first place. As whether it be con-sonant or ass-onant, it always has a ring to it, and is, with more or less success, musical. It is pleasant on the ear and, consequently, easy to remember. It is etched on and sticks. In fact, it is an essential part of any proverb or saying. Using rhyme is a way of playing with the formal possibilities of language. Rhyme brings together words whose meanings are clearly disparate. It looks to merely the purest significance. It is less important what is said than how it sounds when you say it and, by way of its sound, it provides an image which makes us remember. Remember by heart and this is truly is an affair of the heart (if we look at the etymology of a word closely linked to memory, record, it comes from the Latin “recordari”, formed from “re” –again– and “cordis” –heart–: to record is to pass again through the heart), whose harmony obeys *the reasons of the heart which reason knows nothing of* (Pascal). Rhyme is, in this sense, irrational. Probably for this reason contemporary poetry has left it to one side and relegated it to sayings and

colloquialisms, while not exactly marginalised (see the curious phenomenon of rap). These days playing with rhyme is not something you would boast about, but that doesn't mean it has ceased to thrive (as demonstrated by the huge success of rap music), precisely, because it appears to be a game, that is to say, in the way that it celebrates randomness, (sometimes only apparently):

*Tras de un amoroso lance,  
y no de esperanza falto,  
volé tan alto, tan alto,  
que le di a la caza alcance.*

Not without hope did I ascend  
Upon an amorous quest to fly  
And up I soared so high, so high  
I seized my quarry in the end.

What does the poet's quest ("*lance*" in Spanish) have in common with the seizing ("*alcance*" in Spanish) of his prey? And the height ("*alto*") of his flight with the fact that he did not lack ("*falto*") hope? This is just one example from millions, taken in this case from the poet San Juan de la Cruz (1542-1591), words chosen, as in most cases, more through the vagaries of the Spanish language than through reason, a language, which incidentally, is more resistant to rhyme's siren call than many others.

The poets of history entertained, and still entertain us, playing this game with astonishing mastery: surely the product of a visit from the muses. Rhyme is, as a discovery or a move in the game, a stroke of fortune to the poet, which is gratefully accepted and borrowed, a gift of inspiration which is offered to us. We do not know where it comes from or where it is going, but what is certain is that it generates feelings. This game without apparent reason or cause, free and easy and casual, is made skilful use of by the architect Juan Domingo Santos 1, inquisitive, even impertinent: he puts it into play in his architecture, in his drawings and in his models, each one inseparable from the other. Because the drawings, without entirely knowing why, truly rhyme, and the architecture shows traces, either subtly or blatantly, of those underlying consonances. In the reality they are less evident, but no less resounding if we close our eyes to the figures and let our imagination fly. The models, in turn, bring to mind a variety of games of construction.

1. La Alhambra y Villa Adriana. Domingo Santos, J. 2018. Lámina del Proyecto de Investigación presentado en el Concurso para la plaza de Catedrático de Universidad en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada

1. The Alhambra and Hadrian's Villa. Domingo Santos, J. 2018. Plates from the Research Project presented in the Competition for the position of Full Professor in the Higher Technical School of Architecture of Granada

cando ese juego con sorprendente maestría: así acredita que ha sido visitado por las musas. La rima es, en tanto hallazgo o jugada, una suerte que el poeta recibe, acoge y toma de prestado, un regalo de la inspiración que ofrece a otros. No se sabe de dónde viene o adónde va, pero siempre hace sentir.

De ese juego sin causa, desenfadadamente casual, hace un uso francamente meritorio el arquitecto Juan Domingo Santos 1, curioso impenitente: lo practica en sus arquitecturas, en sus dibujos y en sus maquetas, inseparables unos de otros. Porque los dibujos, sin que se sepa muy bien por qué, en verdad riman, y las arquitecturas acusan, sutil o abiertamente, esas subyacentes consonancias. En la realidad son menos evidentes, pero no por ello menos sonoras si cerramos los ojos a las figuras y dejamos volar la imaginación. Las maquetas, a su vez, se prestan a diversos juegos de construcción.

La rima, como se ha dicho, es musical: se identifica en la escritura (el dibujo, en nuestro caso), pero se percibe por el oído. Parafraseando el título de Bruno Zevi, *Saber ver la arquitectura* (1948) importa, pero no importa menos saber oírla. Lo apuntó Alberti: el arquitecto deberá aprender de los músicos (Arnau 1988, p. 130). Louis Kahn lo corroboró: el edificio ha de ser como un violín bien afinado (Arnau 2015). Y Juan Domingo Santos, filarmónico sin reservas 2, lo pone en práctica: oyendo lo que ve y viendo lo que oye. El numen está en el dibujo, donde consueñan y riman arquitecturas distantes en el espacio y en el tiempo, obras a las que su intemporalidad concierta más allá del tiempo y la *imaginación creadora* (Ribot 1900) desliga del

espacio. Intemporalidad y fantasía borran las fronteras entre ambos.

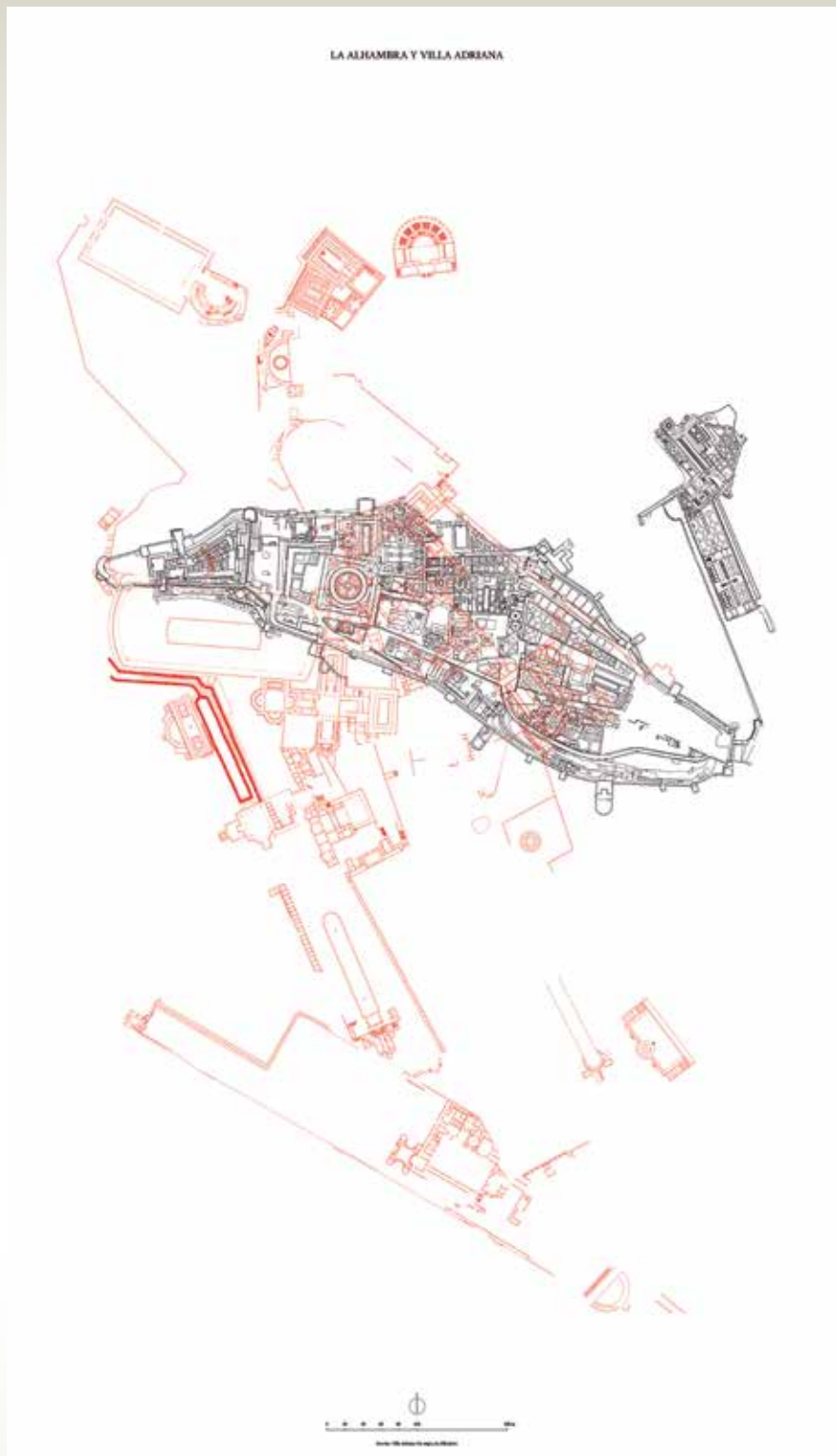
El dibujo, legítimo por derecho propio, hace las veces del museo (éste no siempre lo es por muy oficial que sea) y reúne en sus trazas las huellas de lugares dispersos, las trae al presente, volviéndolas sincrónicas a simple vista. La imaginación encuentra en el dibujo su cómplice incondicional. Lo imaginado hace las paces con lo que visto o deseado ver. El dibujo se enmaraña en lo disperso y, a la vez, lo reencontra y acopia, lo colecciona y archiva. Es, en cierta medida, viajero y notario: registra y da fe (Otxotorena 2016).

Así pues, los dibujos describen las rimas (escritas) que las arquitecturas camuflan. Por eso, develarlas es descifrar las reglas del juego y acaso el azar que lo nutre. En el papel salta a la vista lo que a la vista se quedó en el papel. Salvo que el viaje del autor, personal e intransferible, real y no virtual, nos haga reparar en ello: que la Alhambra, vital cada estación del año, nos traiga a la memoria esa ruina sepulcral de Villa Adriana desposeída de hábito romántico. No será fácil que percibamos el sonido de sus rimas tan consonantes como incompatibles (Domingo 2018).

Son como en el verso de Leopardi (1831):

*Fratelli, a un tempo stesso,  
Amore e Morte  
Ingenerò la sorte 3.*

La Alhambra y Villa Adriana hermanadas, hijas de la suerte cartográfica. Se trata de un trabajado divertimento de azar diacrónico. Juego al que juegan el amor y la muerte. En Tívoli la vida ha sido embalsamada; en Granada se representa el paraíso, lugar de la vida eterna, pero sus versos parecen



1

rimar. Basta cotejar sus plantas y sus perspectivas dibujadas (las que Vitrubio llama, con toda precisión, escenografías 4) (Choisy 1971, p. 18), para que sus rimas, que el ojo advierte, afloren en una percepción sensible y elocuente. El dibujo superpone, con habilidad, lo que la

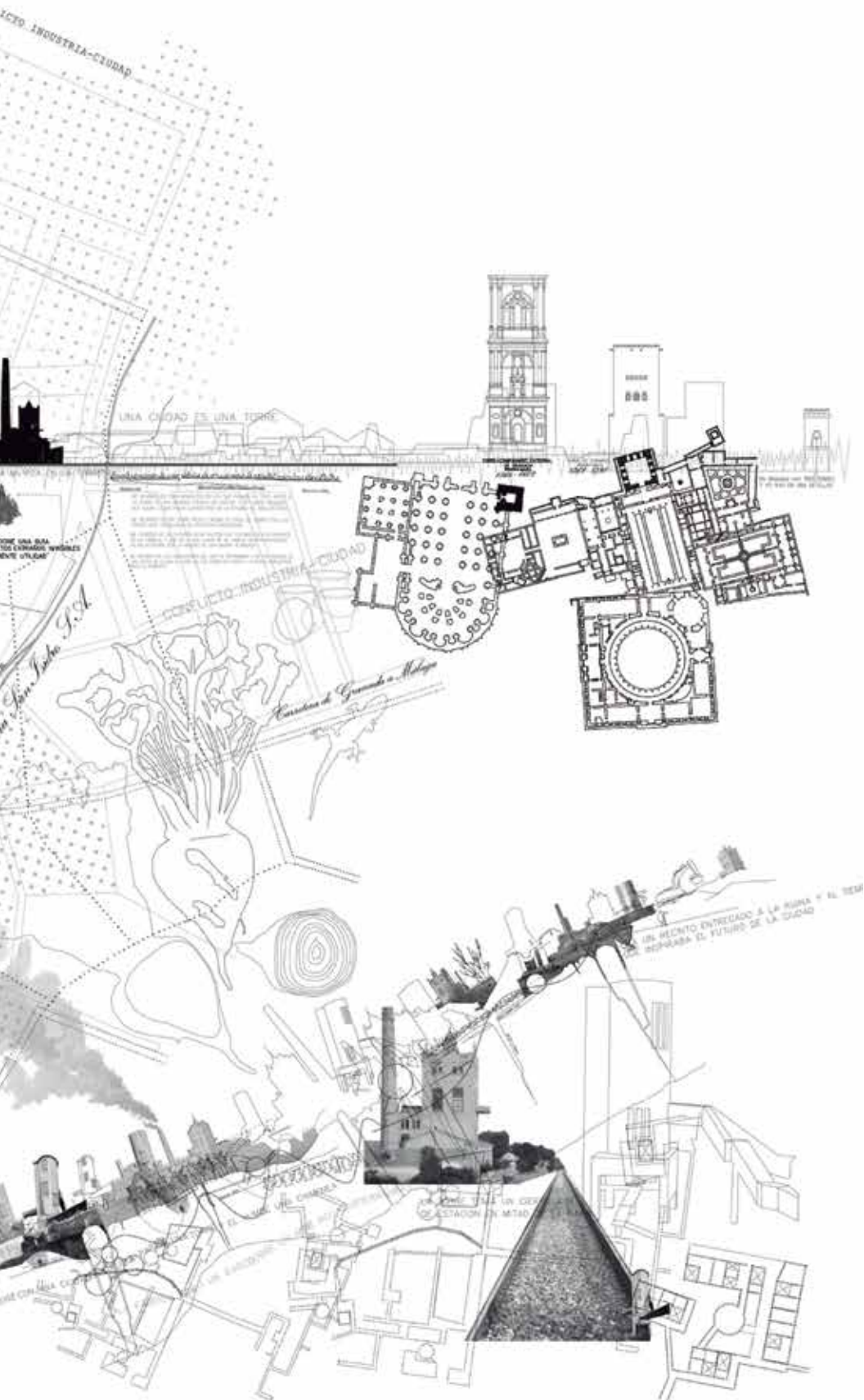
fantasía, de manera natural y espontánea, funde y concierta. Y lo hace en virtud de la memoria, fluida –la música–, o solidificada –la Arquitectura–. El dibujo las concuerda y rima, ignorando coordenadas tan pertinaces como el espacio y el tiempo. (Fig. 1)

Rhyme, as we have said, is musical: it identifies itself in writing (or drawing in our case), but is perceived through hearing. Paraphrasing Bruno Zevi's article, *How to look at architecture* (1948) is important, but no less important is how to hear it. This was pointed out by Alberti: the architect should learn from musicians (Arnau 1988, p. 130). Louis Kahn corroborated this: the building should be like a well-tuned violin (Arnau 2015). And Juan Domingo Santos, an unreserved philharmonic 2, puts it into practice: listening to what he sees and seeing what he hears. The inspiration is in the drawing, where architectures separated in space and time harmonize and rhyme, timeless works which are in tune beyond time and the *creative imagination* (Ribot 1900) is decoupled from their space. Timelessness and fantasy have rubbed out the frontiers between them. Drawing, legitimate in itself, plays the role of the museum (which isn't always, however official it might be) and brings together in its pencil strokes the traces of far off places, it brings them to the present, synchronising them in plain sight. Imagination finds in drawing its unconditional accomplice. That what has been imagined is reconciled with what is seen or wished to be seen. Drawing is entangled in the disperse and, at the same time, it rekindles and gathers it together, it collects it and archives it. It is, to some extent, a traveller and notary: it records and bears witness (Otxotorena 2016). In this way, drawing defines the rhymes (written) which architecture camouflages. For this reason, to reveal them is to decode the rules of the game and perchance the fates which sustain it. On paper, what at first sight remained on the paper jumps out into full view. Unless the architect's journey, personal and untransferable, real not virtual, moves us to take note of it: the Alhambra, vital in every season of the year, brings us memories of that sepulchral ruin of Hadrian's Villa dispossessed of its romantic aura. It is not easy to perceive the sound of its rhymes as consonant as they are incongruous (Domingo 2018). They are like the verse of Leopardi (1831):  
*Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte  
 Ingenerò la sorte* 3.  
 The Alhambra and Hadrian's Villa as sisters, daughters of cartographic chance. It is an elaborate diachronic game of chance. A





2. Mapa biográfico. Juan Domingo Santos  
 2. Biographical map. Juan Domingo Santos



game played by love and death. In Tivoli life has been embalmed; in Granada, Paradise is portrayed, a place of eternal life, but their verses seem to rhyme. It is enough to compare their planes and drawn perspectives (which Vitruvius so correctly describes as stage sets 4) (Choisy 1971, p. 18), for its rhymes, of which the eye gives us a glimpse, to flourish in a susceptible and eloquent perception. Drawing superimposes, with skill, that which fantasy, naturally and spontaneously, fuses and harmonises. And it does so by way of memory, either fluid— in music —, or solid— in Architecture —. Drawing keeps them in tune and rhyme, ignoring such stubborn coordinates as space and time. (Fig. 1) It is the privilege of memory (Domingo 2015) and of imagination that, safe from the present, they are able to identify diverse pasts for a shared future. And, in the same way, places which are geographically distant and dissimilar historically or in civilisation and culture are found in the same graphical dominion either on paper or on screen. The game is afoot. Likewise, art, a committed player, is ready and waiting. And architecture, learning from both.

Stages on an initiatory journey: map, model and project

In his drawings, and in the models 5 that materialise from them and in the writings that annotate them, the architect invites us into this game of memory, which is present in every rendering. The painter of nature, when portraying what they have seen on canvas, needs to remember what has been seen in order to depict it, even though only an instant has passed since they saw it (an instant can be never ending). The brushstroke follows the observation but does not overlap with it, because they happen at different times. What connects them is memory, which fuses them, and, by way of its rationale, links observation with portrayal.

Because the rationale of memory is the motives of the heart, given that affection and feeling are an inevitable part of the process. Transforming reality into art is, from the outset, emotional, and that implies that it concerns and involves the five senses. Hence the critical need for the journey, real and not



virtual, as an exercise to convert memory into the portfolio of experience. Later, the drawing, laid out and overlaid, registers it and stores it (Domingo 2016). If drawing is memory, the journey is an optimal provider of memories. Let us consider free creative drawing, a sort of *collage*, which collects together, not so much information, although this is also present, as experiences, feelings and *in situ* moments from life which condense space, as memory concentrates time. Its model is the map, the memoir of the journey and the depiction of its testimony; its citation comes from afar, the petroglyph and close to hand, the Mnemosyne Atlas (Tartás and Guridi 2013). (Fig. 2)

The journey generates the map and the maps provide the journeys, emerging as an allegory of them. Thanks to them, those who remain and abide, imagine and possess the territory (Chías 2012 6): they find their place, and even fantasise. The map, our architect observes, allows for every kind of sign, signal, indication and symbol (Domingo 2016). It is the preamble previous to the resolution in the wide world of the “tiny world” (Semper cited in Frampton 1999, p. 23) which aspires to be architecture, and at the same time the administrator of the semantic field which the map puts at its disposal and which the architectural model anticipates. Cartography, project and model all share the same lineage. There is in the architectural model an invitation to certain games that, in themselves, anticipate, like in childhood—those of later life, foreshadowing them (Carazo 2016). Manipulating the model—that is what it was created for—the architect fine tunes his instrument—the project—like a musician—making successive small alterations until achieving what is required, it is akin to playing God: making and unmaking, composing, decomposing and recomposing; in essence, he plays and senses what the future might be of a work that will live on. The architectural model also possesses the charm of the miniature due to which it is powerfully seductive for the client into whose ear it seems to whisper, “you will be like Gods”. This is how Nero felt as he contemplated the model of his new Rome in *Quo Vadis* (LeRoy 1951) and it must have been how Hitler felt when he saw the model for the *Welthauptstadt Germania* as designed by

Es el privilegio de la memoria (Domingo 2015) y de la imaginación que, a salvo del presente, procuran identificar pasados diversos para un futuro compartido. Y, de este modo, lugares distantes entre sí por geografía y disímiles por historia, civilización o cultura, se hallan en un mismo dominio gráfico, sea en papel o pantalla. El juego está servido. A su vez el arte, declarado jugador empedernido, está atento. Y la arquitectura, aprendiendo de los dos.

### Etapas de un viaje iniciático: mapa, maqueta y proyecto

En sus dibujos, también en las maquetas 5 que los materializan y en los escritos que los glosan, el arquitecto nos invita a ese juego de la memoria, presente en toda imitación. El pintor del natural, cuando traslada lo que ve al lienzo en el que lo plasma, ha de recordar lo que ha visto para darle forma, aunque haga un instante que lo ha visto (un instante puede ser eterno). La pincelada sigue a la observación sin confundirse con ella, porque sus tiempos son distintos. Hay un conector entre ellas y es la memoria, ésta los equipara, y por su cuenta y razón vincula observación y representación.

Porque la razón de la memoria son los motivos del corazón, ya que en ella participan, inevitablemente, los afectos. El traslado de la realidad al arte es emocional por principio, y ello implica que atañe e involucra a los cinco sentidos. De ahí la perentoria necesidad del viaje, real y no virtual, como práctica para convertir en bagaje el recuerdo. Después, el dibujo, puesto y

superpuesto, lo registra y almacena (Domingo 2016).

Si el dibujo es memoria, el viaje es un óptimo proveedor de recuerdos. Hablamos de un dibujo libre, una especie de *collage*, que acopia, no tanto información, aunque también, cuanto experiencias, sensaciones y vivencias *in situ* que condensan el espacio, como el recuerdo concentra el tiempo. Su modelo es el mapa, memorial del viaje y estampa de sus testimonios; su referencia lejana, el petroglifo y, próxima, el Atlas Mnemosyne (Tartás y Guridi 2013). (Fig. 2)

El viaje genera el mapa y los mapas propician los viajes, de los que resultan una alegoría. Gracias a ellos, quienes se quedan y permanecen, imaginan y poseen el territorio (Chías 2012 6): se sitúan, incluso fantasean. El mapa, observa nuestro autor, consiente todo género de signos, señales, indicios y símbolos (Domingo 2016). Es el preámbulo previo a la instalación en el ancho mundo del “mundo diminuto” (Semper citado en Frampton 1999, p. 23) que aspira a ser la arquitectura, administradora, a su vez, del campo semántico que el mapa pone a su libre disposición y que la maqueta anticipa. Cartografía, proyecto y maqueta comparten estirpe.

Hay en la maqueta una invitación a ciertos juegos que, de suyo, anticipan—como en la infancia—los de la vida ulterior, prefigurándolos (Carazo 2016). Manipulándola—para eso se hizo—, el arquitecto afina, como el músico, su instrumento—el proyecto—por aproximaciones sucesivas y se siente divino: hace y deshace, compone, descompone y recompone; en definitiva, juega e intuye el futuro incierto de una obra llamada a perdurar. Las maquetas poseen, además, el en-



### 3. En el estudio. Juan Domingo Santos

#### 3. In the studio. Juan Domingo Santos

canto de lo pequeño, con lo que constituyen una poderosa arma de seducción para el cliente a cuyo oído parecen susurrar “seréis como dioses”. Así se sintió Nerón ante la maqueta de su nueva Roma en *Quo Vadis* (LeRoy 1951) y así se debió sentir Hitler delante de la maqueta para la *Welthauptstadt Germania* proyectada por Albert Speer (1969). Este lado oscuro de la manipulación es el que recrea Ibsen en la agobiante atmósfera de su obra de teatro *Casa de muñecas* (1879). (Fig. 3)

“Mapa, metáfora, utopía”, escribe Juan Domingo Santos (2016). Porque la memoria es tópica y utópica a la vez. Se afincan en el suelo y alza el vuelo desde él, como la arquitectura, la que lleva su marca y lo señala. La utopía desdeña el lugar porque define, ella misma, un lugar fabuloso. No está en ninguna parte porque todo está en ella a escala humana. De ahí la metáfora que entraña, la del traslado o desplazamiento de un lugar dado a

otro construido: de la cartografía a la utopía. La metáfora es el camino o, mejor dicho, el equipaje para el recorrido. Un viaje del que el mapa levanta acta y en el que nuestro arquitecto se recrea. Algo que, en tanto viajero de pro, dibuja y, en cuanto arqueólogo que horada el suelo, superpone, pero, en su caso, cruzando territorios e historias distantes en el espacio y en el tiempo.

El dibujante se pretende a la vez arqueólogo e indaga en lo que hubo o pudo haber, y luego hace de fabricante de un futuro posible: si se dibuja es que puede llegar a ser. Superponer así lo que hubo, en un lugar u otro, en un tiempo u otro, para contrastarlo y entenderlo, es la base real para construir un futuro cargado de sentido. La Villa Adriana en ruinas, o la Alhambra restaurada una y otra vez, vigentes ambas a su manera, transmiten al arquitecto ideas e imágenes creadoras de nuevas fantasías.

Después de todo, una obra de arquitectura es una operación de su-

Albert Speer (1969). This dark side of this type of manipulation is portrayed by Ibsen in the suffocating atmosphere of his play *A Doll's House* (1879). (Fig. 3)

“Map, metaphor, utopia”, writes Juan Domingo Santos (2016). Because memory is, at the same time, commonplace and utopian. It establishes itself on solid ground and takes off to flight from there, just like architecture, which carries its mark and highlights it. Utopia disregards the location because, by its very essence, it defines a place which is fantastical. It is not in any particular place because everything on a human scale is within it. Hence the metaphor it implies, that of transferring or displacement from one given place to another constructed place: from cartography to utopia. The metaphor is the journey or, rather, the equipment necessary for making the journey. A journey which the map reports and which indulges the architect. Something that, from the point of view of the traveller, draws and, from the point of view of the archaeologist boring into the earth, superimposes, but, as the case may be, crossing distant territories and histories in time and space.

The drawer stakes a claim to be both archaeologists, enquiring into what has been and what might have been, and later manufacturer of a possible future: if it can be drawn it can be. Superimposing, in this way, what was, in one place or another, on a certain time or another, in order to contrast and understand, is the true basis of constructing a future full of meaning. Hadrian's Villa in ruins, or the Alhambra restored over and over again, both valid and current in their way, transmit to the architect ideas and images which create new fantasies.

After all, a work of architecture is a process of superimposition, in an archaeological sense a palimpsest. The territory has already been marked by history, events have left behind their successive layers and geography has recorded them in its maps, on which they overlap incorporating the new. Geographic scale fosters historical perspective and architecture bathes in the light of both. Its common references, which perpetuate it and give it character, are not from here and now, but from always and anywhere. They are water and light: water which





flows unceasingly and light which engages tirelessly (Domingo 2016). Time with no return and the turning back of time. Line and circle. (Fig. 4)

Building is nothing more than superimposing space and time. Space, because any building meriting the name of architecture restores the landscape be it natural or artificial, rural or urban; and time, because a new work – that is worth the name of architecture – cannot be built separately from the memory of the place where it is situated. When we speak of architecture, there is no blank page. Memory can shorten the long distances of history and reduce the scales of geography, and drawing takes advantage of this. There is room for everything in the map (Domingo and Moreno 2017). It functions with the absolute freedom of a fairy tale, which usually start with the words “once upon a time”, we do not know when and it is not important where.

Utopia, the supreme model of architecture, separates itself from space and time with the clear purpose of defying Chronos and taking its place in Olympus. The map, polyglot and polysemic, joins in on the game. The map represents the ground with all its credentials, be they evident or hidden. In virtue of these, it also, in turn, stimulates flight. Because the map’s irresistible combination of geography and history seduces the architect. Falling into the temptation brings the promise of a future which is as unforeseen as it is thrilling: we call this the architectural project. The guide sheet is there, its existence is a guarantee of, if not the orthography, then at least the calligraphy of our pen strokes.

### Metamorphosis of the landscape as heritage

Drawing is the companion of memory. Like memory, it erases when it is expedient to do so and redraws. Memory needs oversight, sometimes involuntary and, on occasion, selective, but always with significance. Drawing and memory are like palimpsests, manuscripts which preserve the traces of what was previously written and later sometimes erased. What painters call *pentimenti* (repentance). In the map you have the rehearsal, the trial and the error: in the project, the function, what the theatre calls the performance. When architecture



4

perposición, un palimpsesto en sentido arqueológico. El territorio ya ha sido marcado por la historia, los acontecimientos han depositado en él sus capas sucesivas y la geografía las ha registrado en sus mapas, en los cuales se cruzan incorporando lo nuevo. La escala geográfica propicia la perspectiva histórica y la arquitectura se recrea en ambas. Sus referencias comunes, las que la perpetúan imprimiéndole carácter, no son de aquí y ahora, sino de siempre y de cualquier lugar. Son agua y luz: el agua que discurre incansante y la luz que recorre incan-

sable (Domingo 2016). Tiempo sin retorno y retorno del tiempo. Línea y círculo. (Fig. 4)

Edificar no es otra cosa que superponer espacio y tiempo. Espacio, porque toda obra que merece llamarse arquitectura restaura el paisaje, natural o artificial, rural o urbano; y tiempo, porque no es posible una obra nueva –que merezca llamarse arquitectura– ajena a la memoria del lugar en el que se asienta. Si hablamos de arquitectura, no hay página en blanco. La memoria acorta la larga distancia de la historia y reduce las escalas



4. Museo del Agua. Lanjarón, Granada. Juan Domingo Santos. 2008-2009

4. Museum of water. Lanjarón, Granada. Juan Domingo Santos. 2008-2009

de la geografía, de lo cual el dibujo se aprovecha. En el mapa cabe todo (Domingo y Moreno 2017). Funciona con la libertad de los cuentos, que se suelen introducir con un difuso “érase una vez”, no se sabe cuándo y no importa dónde.

La utopía, supremo modelo de la arquitectura, se sustrae al espacio y al tiempo con el sano propósito de desafiar a Cronos e instalarse en el Olimpo. Y el mapa, políglota y polisémico, le sigue el juego. El mapa representa el suelo con todas sus credenciales, sean obvias o secretas. En virtud de ellas, incita, a su vez, el vuelo. Porque el mapa, combinado irresistible de geografía e historia, seduce al arquitecto. Caer en la tentación será augurio de un futuro tan imprevisible como apasionante: lo llamamos proyecto de arquitectura. La falsilla está servida, su constatación nos garantiza, si no la ortografía, al menos la caligrafía de nuestras trazas.

### La metamorfosis del paisaje como patrimonio

El dibujo acompaña a la memoria. Como ella, borra si conviene y redibuja. La memoria necesita del olvido, a veces involuntario y, en ocasiones, selectivo, pero siempre significativo. El dibujo y la memoria son como los palimpsestos, manuscritos que conservan las huellas de lo escrito anteriormente y luego acaso eliminado. Lo que los pintores llaman *pentimenti* (arrepentimientos). En el mapa está el ensayo, la prueba y el error: en el proyecto, la función, la que el teatro viene llamando representación. Cuando la arquitectura alcanza esa meta, puede decirse que su objetivo ha sido logrado. El proyecto es

el último y definitivo –por el momento– acto cartográfico: vigente y con las prescripciones necesarias para ser llevado a cabo (Martínez-Medina 2019).

En el mapa concurren el viaje, a través del espacio y el tiempo, y el plano de situación, indispensable para empezar a trazar lo que se va a edificar. Es la partitura que toda arquitectura necesita para ser llevada a cabo. Es la ceremonia de iniciación que nos conducirá al rito de habitar con bienestar este mundo. Porque el mapa es memoria y, por tanto y a su manera, *museo, mansión*, o proyecto para ésta, y *mausoleo*, en el que, a la larga, recalcar (Campo Baeza 1996).

Tras ese viaje, el que va de la Villa Adriana remota a la Alhambra próxima, la memoria y el diseño, reunidos en el dibujo que los solapa, desvelan geometrías a las que el espacio se adhiere para que el proyecto prospere. Es decir, el ayer, el hoy y el mañana se quieren fundir en una arquitectura con intención de perdurar, que ha venido para quedarse. Y es que incluso las obras efímeras aspiran a permanecer en la memoria, a que el mapa las registre, como realidad o como recuerdo, situándolas en su aquí. Al fin y al cabo, toda arquitectura, ruinoso o rehabilitada, es restauración del paisaje, presencia en todo caso. Por eso Juan Domingo Santos piensa siempre el patrimonio desde el paisaje y el paisaje como patrimonio (Domingo y Moreno 2019). (Fig. 5). ■

#### Notas

- 1 / [http://www.juandomingosantos.com/Juan\\_Domingo\\_Santos/inicio.html](http://www.juandomingosantos.com/Juan_Domingo_Santos/inicio.html)  
 2 / Es significativo al respecto que en el libro producto de su Tesis Doctoral, *La tradición innovada. Escritos sobre regresión y modernidad* (2013), dedique capítulos a Arnold Schönberg

reaches this objective, we can say that its aims have been achieved. The project is the ultimate and definitive –for the time being– cartographic act: valid and with the necessary requirements to be brought to fruition (Martínez-Medina 2019).

Coming together in the map are the journey, through space and time, and the location plan, invaluable for starting to trace out what is to be built. It is the sheet music that all architecture needs in order to be performed. It is the initiation ceremony which leads on to the ritual of inhabiting this world with comfort. Because the map is memory and, thus, in its way, *museum, mansion*, or a project for these things, and *mausoleum*, our final point of arrival (Campo Baeza 1996). After this journey, from the far-off Hadrian's Villa to the nearby Alhambra, memory and design, reunited and overlaid in the drawing, reveal geometries to which the space adheres so that the project may prosper. That is to say, yesterday, today and tomorrow seek to be fused into an architecture which is intended to last, which is here to stay. Even ephemeral works aspire to permanence in the memory, which the map records, as reality or as remembered, placing them in there here and now. Ultimately, all architecture, ruined or rehabilitated is restoration of the landscape, presence in any event. For this reason, Juan Domingo Santos always thinks of heritage from the point of view of the landscape and the landscape as heritage (Domingo and Moreno 2019). (Fig. 5). ■

#### Notes

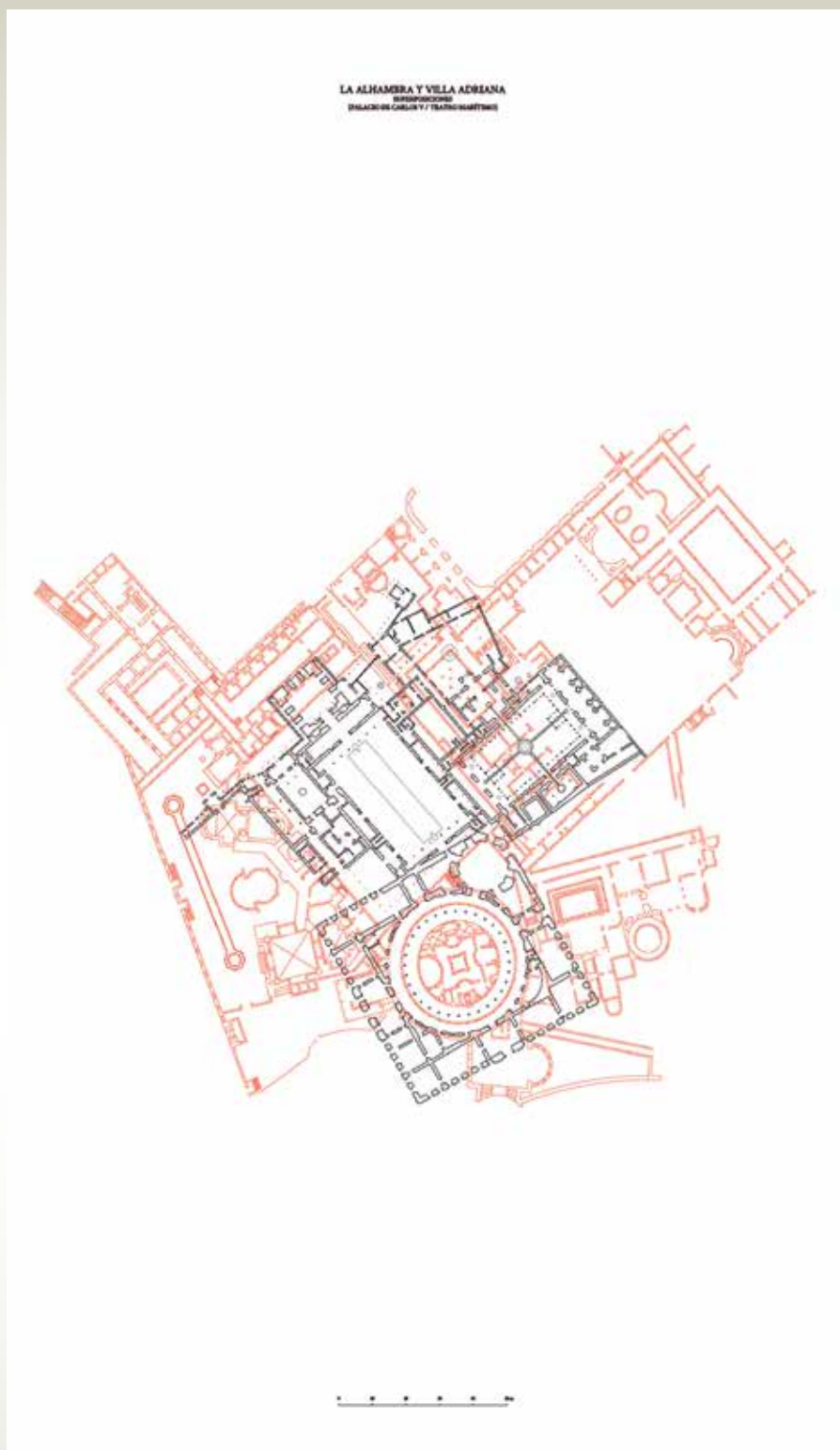
- 1 / [http://www.juandomingosantos.com/Juan\\_Domingo\\_Santos/inicio.html](http://www.juandomingosantos.com/Juan_Domingo_Santos/inicio.html)  
 2 / It is significant in that in the book which resulted from his PhD Thesis, *The innovative tradition. Writings on regression and modernity* (2013), he dedicates chapters to Arnold Schönberg (pp. 177-187), Glenn Gould (pp. 205-219), Ernst Krenek (pp. 221-223) and Johann Sebastian Bach (pp. 257-265).  
 3 / “Children of Fate, in the same breath Created were they, Love and Death.”.  
 4 / In his Book I, Second Chapter, paragraph 8, we read: *Item Scenographia est frontis et laterum abscondentium adumbratio, ad circinique centrum omnium linearum responsus.* “De même, la Perspective est l'esquisse de la façade et des côtés fuyants et la convergence de toutes les lignes vers une pointe de compas.”.  
 5 / On the continued existence of the model as an especially useful tool for envisaging architecture, see Carazo 2010, Carazo 2011 and Carazo 2014.  
 6 / We are especially interested here in the transference from the classification of Seguí's drawings (2003) of architecture to the scale of the territory and landscape in this work.

5. La Alhambra y Villa Adriana.  
Superposiciones. Palacio de Carlos V/Teatro  
Marítimo. Domingo Santos, J. 2018. Lámina  
del Proyecto de Investigación presentado en  
el Concurso para la plaza de Catedrático de  
Universidad en la Escuela Técnica Superior de  
Arquitectura de Granada

5. The Alhambra and Hadrian's Villa.  
Superimpositions. Palace of Carlos V/Maritime  
Theatre. Domingo Santos, J. 2018. Plates from the  
Research Project presented in the Competition  
for the position of Full Professor in the Higher  
Technical School of Architecture of Granada

## References

- ANONYMOUS. 13th century. *Libro de Alexandre*. Casas Rigall, J. (editing, study and notes). 2014. *Libro de Alexandre*. Barcelona: Real Academia Española, Círculo de Lectores and Galaxia Gutenberg, p. 3. [https://www.rae.es/sites/default/files/HOJEAR\\_Libro\\_de\\_Alexandre.pdf](https://www.rae.es/sites/default/files/HOJEAR_Libro_de_Alexandre.pdf)
- ARNAU AMO, J. 1988. *La teoría de la arquitectura en los tratados*. Alberti. Madrid: Tébar Flores.
- ARNAU AMO, J. 2015. Las voces y los ecos: Sobre música y arquitectura. *Palimpsesto*, n.º 13, pp. 10-11.
- CAMPO BAEZA, A. 1996. Tu casa, tu museo, tu mausoleo. Mi casa, ni museo ni mausoleo. In AAVV. *Nuevos modos de habitar*. Valencia: COACV, pp. 56-65.
- CHOISY, A. 1971. *Vitruve*. París: F. de Nobèle.
- CARAZO LEFORT, E. 2010. Maqueta física, modelo virtual. In *Actas del 13 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, pp. 177-183.
- CARAZO LEFORT, E. 2011. Maqueta o modelo digital. La pervivencia de un sistema. *EGA*, n.º 17, pp. 30-41. doi:<https://doi.org/10.4995/ega.2011.881>.
- CARAZO LEFORT, E.; Galvan Desvaux, N. 2014. Aprendiendo con maquetas. Pequeñas maquetas para el análisis de arquitectura. *EGA*, n.º 24, pp. 62-71. doi:<https://doi.org/10.4995/ega.2014.1828>.
- CARAZO LEFORT, E. 2016. El componente lúdico de la maqueta de arquitectura. Notas para una explicación de su pervivencia en el tiempo. In E. Echevarría Valiente and E. Castaño Perea (eds.). *El arquitecto, de la tradición al siglo XXI: Docencia e investigación en expresión gráfica arquitectónica*. 16 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica. Alcalá de Henares: Fundación General de la Universidad de Alcalá, pp. 609-616. <http://hdl.handle.net/10017/25739>
- CHÍAS, P. 2012. Territorio y cartografía. Paisajes e interpretaciones. Imágenes gráficas,



5

(pp. 177-187), Glenn Gould (pp. 205-219), Ernst Krenek (pp. 221-223) y Johann Sebastian Bach (pp. 257-265).

3 / “Hermanos a la vez creó la suerte al amor y a la muerte”.

4 / En su Libro I, Capítulo Segundo, párrafo 8, leemos: *Item Scenographia est frontis et laterum abscentium adumbratio, ad circinique centrum omnium linearum responsus*. “De même, la Perspective est l’esquisse de la façade et des côtés

fuyants et la convergence de toutes les lignes vers une pointe de compas».

5 / Sobre la pervivencia de la maqueta como herramienta especialmente útil para idear la arquitectura, véase Carazo 2010, Carazo 2011 y Carazo 2014.

6 / Nos interesa especialmente la traslación que en este trabajo se hace de la clasificación de los dibujos de arquitectura del profesor Seguí (2003) a escala territorial y paisajística.



## Referencias

- ANÓNIMO. S. XIII. *Libro de Alexandre*. Casas Rigall, J. (edición, estudio y notas). 2014. *Libro de Alexandre*. Barcelona: Real Academia Española, Círculo de Lectores y Galaxia Gutenberg, p. 3. [https://www.rae.es/sites/default/files/HOJEAR\\_Libro\\_de\\_Alexandre.pdf](https://www.rae.es/sites/default/files/HOJEAR_Libro_de_Alexandre.pdf)
- ARNAU AMO, J. 1988. *La teoría de la arquitectura en los tratados. Alberti*. Madrid: Tébar Flores.
- ARNAU AMO, J. 2015. Las voces y los ecos: Sobre música y arquitectura. *Palimpsesto*, n.º 13, pp. 10-11.
- CAMPO BAEZA, A. 1996. Tu casa, tu museo, tu mausoleo. Mi casa, ni museo ni mausoleo. En AAVV. *Nuevos modos de habitar*. Valencia: COACV, pp. 56-65.
- CHOISY, A. 1971. *Vitruve*. París: F. de Nobèle.
- CARAZO LEFORT, E. 2010. Maqueta física, modelo virtual. En *Actas del 13 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, pp. 177-183.
- CARAZO LEFORT, E. 2011. Maqueta o modelo digital. La pervivencia de un sistema. *EGA*, n.º 17, pp. 30-41. doi:<https://doi.org/10.4995/ega.2011.881>.
- CARAZO LEFORT, E.; GALVAN DESVAUX, N. 2014. Aprendiendo con maquetas. Pequeñas maquetas para el análisis de arquitectura. *EGA*, n.º 24, pp. 62-71. doi:<https://doi.org/10.4995/ega.2014.1828>.
- CARAZO LEFORT, E. 2016. El componente lúdico de la maqueta de arquitectura. Notas para una explicación de su pervivencia en el tiempo. En E. Echevarría Valiente y E. Castaño Perea (eds.). *El arquitecto, de la tradición al siglo XXI: Docencia e investigación en expresión gráfica arquitectónica*. 16 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica. Alcalá de Henares: Fundación General de la Universidad de Alcalá, pp. 609-616. <http://hdl.handle.net/10017/25739>
- CHÍAS, P. 2012. Territorio y cartografía. Paisajes e interpretaciones. Imágenes gráficas, cartográficas y literarias: el caso de Cádiz. *EGA*, n.º 19, pp. 38-47. doi:<https://doi.org/10.4995/ega.2012.1356>.
- DOMINGO SANTOS, J. 2013. *La tradición innovada. Escritos sobre regresión y modernidad*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. Colección arquia/tesis, n.º 38.
- DOMINGO SANTOS, J. 2015. Memoria y experiencia. *Revista europea de investigación en arquitectura REIA*, n.º 4, pp. 9-20.
- DOMINGO SANTOS, J. 2016. Inventario de una ciudad imaginaria. In J. Calatrava Escobar, F. García and D. Arredondo (Coord.). *La cultura y la ciudad*. Granada: Universidad de Granada, pp. 701-708.
- DOMINGO SANTOS, J. 2018. Fragmentos. In *Research Project presented in the Competition for the position of Full Professor in the Higher Technical School of Architecture of Granada*.
- DOMINGO SANTOS, J.; MORENO ÁLVAREZ, C. 2017. Identidades del territorio Alhambra. Instrumentos de registro y procesos de reconocimiento de un paisaje cultural. In *Actas Congreso Iberoamericano redfundamentos*, p. 939-949. <http://ojs.redfundamentos.com/index.php/actas/article/view/295>
- DOMINGO SANTOS, J.; MORENO ÁLVAREZ, C. 2019. Paisaje y memoria en el desarrollo de la ciudad contemporánea. *Revista europea de investigación en arquitectura REIA*, n.º 14, p. 57-74.
- FRAMPTON, K. 1999. *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Akal.
- IBSEN, H. 2017. *Casa de muñecas*. Madrid: Austral teatro. 1.ª ed. 1879.
- LEOPARDI, G. 2016. *Canti (XXVII, Amore e Morte)*. Reino Unido: Alma Classics, p. 176. (1.ª ed. 1831).
- LEROY, M. 1951. *Quo Vadis*. EEUU: MGM.
- MARTÍNEZ-MEDINA, A. 2019. El tiempo entre las manos: idear, experimentar, registrar. En A. Martínez-Medina (Dir. y coord.): *Tiempos de la arquitectura: pensar, sentir, documentar*. Madrid: Munilla-Lería, pp. 9-34.
- OTXOTORENA, J. M. 2016. Construir, dibujar, viajar. Algunas notas complementarias sobre el dibujo como fin y como medio. *EGA*, vol. 21, n.º 27, pp. 54-63. doi:<https://doi.org/10.4995/ega.2016.4729>
- RIBOT, T. A. 1900. *Essai sur l'imagination créatrice*. París: Félix Alcan. En español: 1901. *Ensayo acerca de la imaginación creadora*. Madrid: Ediciones Suárez.
- SAN JUAN DE LA CRUZ, S. XVI. Coplas a lo divino del alma que pena por ver a Dios. Otras a lo divino. En D. Alonso (ed.). 1968. *Poesías completas de San Juan de la Cruz y Comentarios en prosa los poemas mayores*. Madrid: Aguilar, p. 45.
- SEGUÍ, J. 2003. Clasificaciones del dibujar y de los dibujos. *EGA*, n.º 8, pp. 5-10.
- SPEER, A. 1969. *Memorias*. Barcelona: Plaza & Janés.
- TARTÁS, C.; GURIDI, R. 2013. Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne. *EGA*, n.º 21, pp. 226-235. doi:<https://doi.org/10.4995/ega.2013.1536>.
- ZEVI, B. 1948. *Saper vedere l'architettura*. Turín: Einaudi. En español: 1991. *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Barcelona: Poseidón.
- DOMINGO SANTOS, J. 2018. Fragmentos. En *Proyecto de Investigación presentado en el Concurso para la plaza de Catedrático de Universidad en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada*.
- DOMINGO SANTOS, J.; MORENO ÁLVAREZ, C. 2017. Identidades del territorio Alhambra. Instrumentos de registro y procesos de reconocimiento de un paisaje cultural. En *Actas Congreso Iberoamericano redfundamentos*, p. 939-949. <http://ojs.redfundamentos.com/index.php/actas/article/view/295>
- DOMINGO SANTOS, J.; MORENO ÁLVAREZ, C. 2019. Paisaje y memoria en el desarrollo de la ciudad contemporánea. *Revista europea de investigación en arquitectura REIA*, n.º 14, p. 57-74.
- FRAMPTON, K. 1999. *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Akal.
- IBSEN, H. 2017. *Casa de muñecas*. Madrid: Austral teatro. 1.ª ed. 1879.
- LEOPARDI, G. 2016. *Canti (XXVII, Amore e Morte)*. Reino Unido: Alma Classics, p. 176. (1.ª ed. 1831).
- LEROY, M. 1951. *Quo Vadis*. EEUU: MGM.
- MARTÍNEZ-MEDINA, A. 2019. El tiempo entre las manos: idear, experimentar, registrar. In A. Martínez-Medina (Dir. y coord.): *Tiempos de la arquitectura: pensar, sentir, documentar*. Madrid: Munilla-Lería, pp. 9-34.
- OTXOTORENA, J. M. 2016. Construir, dibujar, viajar. Algunas notas complementarias sobre el dibujo como fin y como medio. *EGA*, vol. 21, n.º 27, pp. 54-63. doi:<https://doi.org/10.4995/ega.2016.4729>
- RIBOT, T. A. 1900. *Essai sur l'imagination créatrice*. París: Félix Alcan. In Spanish: 1901. *Ensayo acerca de la imaginación creadora*. Madrid: Ediciones Suárez.
- SAN JUAN DE LA CRUZ, S. XVI. Coplas a lo divino del alma que pena por ver a Dios. Otras a lo divino. In D. Alonso (ed.). 1968. *Poesías completas de San Juan de la Cruz y Comentarios en prosa los poemas mayores*. Madrid: Aguilar, p. 45.
- SEGUÍ, J. 2003. Clasificaciones del dibujar y de los dibujos. *EGA*, n.º 8, pp. 5-10.
- SPEER, A. 1969. *Memorias*. Barcelona: Plaza & Janés.
- TARTÁS, C.; GURIDI, R. 2013. Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne. *EGA*, n.º 21, pp. 226-235. doi:<https://doi.org/10.4995/ega.2013.1536>.
- ZEVI, B. 1948. *Saper vedere l'architettura*. Turín: Einaudi. In Spanish: 1991. *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Barcelona: Poseidón.